



Robin Collyer

Canada XLV Biennale di Venezia

13.06.1993–10.10.1993

Commissioner/Commissaire/Commissario
Philip Monk

Organized by/Organisée par le/Allestita a cura del
Art Gallery of Ontario
Musée des beaux-arts de l'Ontario

Pavilion

These works are everything we expect a public monument to be: an ideological representation that speaks symbolically to its public. Only now, the images and ideals a society presents itself are realized in a monument that articulates what is disenfranchised from those very representations.

Philip Monk,

Robin Collyer: Idioms of Resistance

Such might be the case of this epigraph if the images of Robin Collyer's works were presented in the context and apparatus of their dissemination in North America, if that media panoply was reproduced in the streets and squares of Venice. Indeed, it would be the case, if Venice did not constrain these modes of "public" address and if this pavilion, in its dictionary definition as "a light ornamental building or pleasure house," did not awkwardly frame the sculpture in an artificial reality. As connotated types, with recognizable imagery, these sculptures insinuate themselves into a known context in North America. Given the temporary conditions of display for which the Canadian pavilion alone was built in Venice, each work's sculptural otherness perhaps is exaggerated.

Nevertheless, we bring our media environment with us wherever we travel only to find its images translated into another idiom whose basic language we share. We need merely to pick up a magazine from a newstand in Venice to be in the reality that Collyer depicts. And is the famous light of Venice, communicated to us through paintings and reproductions, any more natural to us than the artificial glow of an advertising cibachrome? Or can Venice be any more absent from the discourse of advertising when Benetton finds its residence there?

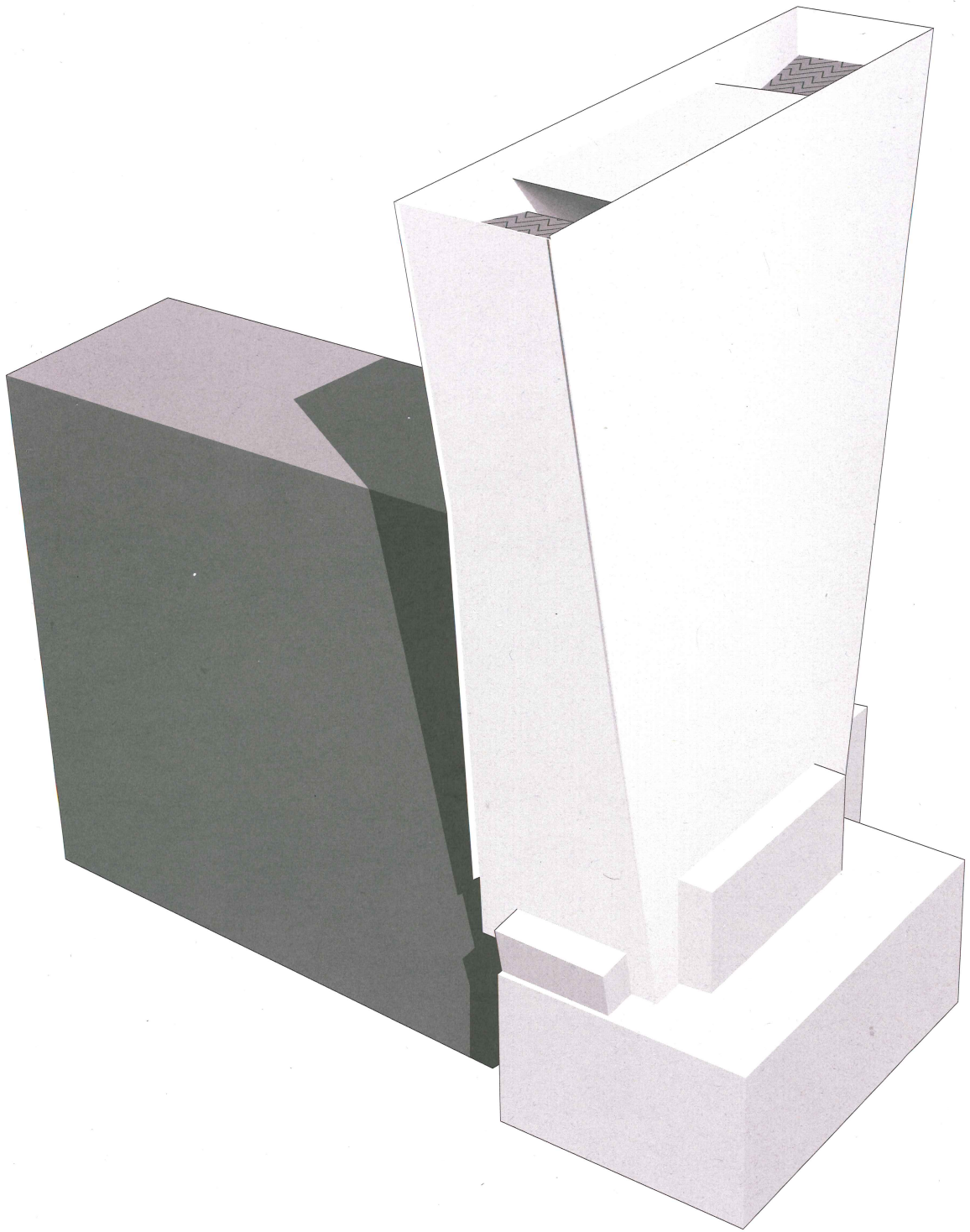
As with the advertising kiosks or money machines some of his works resemble, Collyer's sculptures, themselves, are architectural in nature. They are "likenesses," sometimes at a reduced scale, of those public "monuments" that inhabit other architectural spaces, streets and shopping malls. The only use of these objects is to house a function, namely the dispensing of money or the advertising of images and products. These small buildings or "decorated sheds" that have proliferated around us announce themselves by a recognizable format or look, combining shape, language, logos and images, which as a whole compose a copyrighted ensemble. As "buildings," they are a pure architecture of communication, and what is communicated is an exchange – the currency of money and desire bound in a circulatory chain. (In Collyer's sculptures, recognition and copyright, in the form and images of

the work, are not mutually reinforcing terms: breach of copyright is rather the norm.)

Collyer's sculptures inhabit the Canadian pavilion in Venice as if they were counter-pavilions, ornamented with images from advertising and the media but communicating other messages. Simply defined and built – perhaps even light and ornamental – seemingly they too are temporary structures, constructed shells on which other images are attached. For instance, *Take Care's* underlying framework is made of industrial shelving onto which is applied by screws or velcro reproduced signage, glossy cibachrome images rephotographed from magazine advertising, or enlarged photocopies from packaging (see Vol. I, figs. 44-45). (It is as if the images and signs had no function but to decorate this object, or as if they were there merely to enclose the structure as shelter perhaps with no concern for the nature of the images: how they are juxtaposed, whether they are upside-down, etc. They seem to be there, as well, with no concern for right of use.) Collyer makes his works from the givens of our material and media culture: the sculptures combine readymade industrial and commercial materials with the photography and printed matter of advertising, packaging, newspapers and magazines. It is notable that Collyer does not take television's dissemination of images to be the easy target of his critique, but makes his works – with rare exceptions – of the hard copy of printed and photographic matter of the commercial world.

In the past, Collyer has combined functional objects and readymade materials in his referential sculptures to resemble not just things in the world but systems of communication as well. Later, image and text were added to the sculptures as constructive elements – material signs, as it were – and the ensembles made reference to things such as storefronts, kiosks, newsboxes, or money machines. These material constructions grounded images from the media in differing social realities than those transmitted by the media. But it was the uncanny ability of the sculptures themselves to change their material reference and scale and therefore their own context of meaning (to look like something else at different moments) that added a complexity of meaning further removed from the simplicities or exclusions of the original transmission. The sculptures offered means to talk back to the media with the very images that they present to us.

More recently, over the past couple years, Collyer has reduced this complexity of association by re-emphasizing the sculptural coherence of his work without sacrificing effect or abandoning reference. Examples are such pieces as *Vent* and *Songs for Manuel* from 1991 and *Mosque* and *Circus* from 1992 (see Vol. I, figs. 50, 52-53, 57, 58). What these



Megaphone, 1993

Pavillon

Ces œuvres renferment tout ce que nous attendons d'un monument public : une représentation idéologique qui parle à son public de façon symbolique. Sauf que maintenant, les images et les idéaux qu'une société se présente à elle-même sont réalisés dans un monument qui articule ce qui est délaissé par ces mêmes représentations.

Philip Monk,

Robin Collyer: Idioms of Resistance

Il en serait peut-être ainsi de cette épigraphe si les images dans les œuvres de Robin Collyer nous étaient présentées dans le contexte et à l'intérieur du mécanisme de leur dissémination en Amérique du Nord, et si la panoplie médiatique était reproduite dans les rues et squares de Venise. Ce serait certes le cas si Venise ne restreignait pas les modes de diffusion publique et si ce pavillon, dans son acception anglaise de « construction légère ornementale ou maison d'agrément », n'encadrerait pas maladroitement la sculpture dans une réalité artificielle. Connotées par une imagerie reconnaissable, ces sculptures s'insinuent dans un contexte connu en Amérique du Nord. Compte tenu des conditions temporaires d'exposition pour lesquelles seul le pavillon canadien fut érigé à Venise, l'altérité sculpturale de chaque œuvre en est peut-être exacerbée.

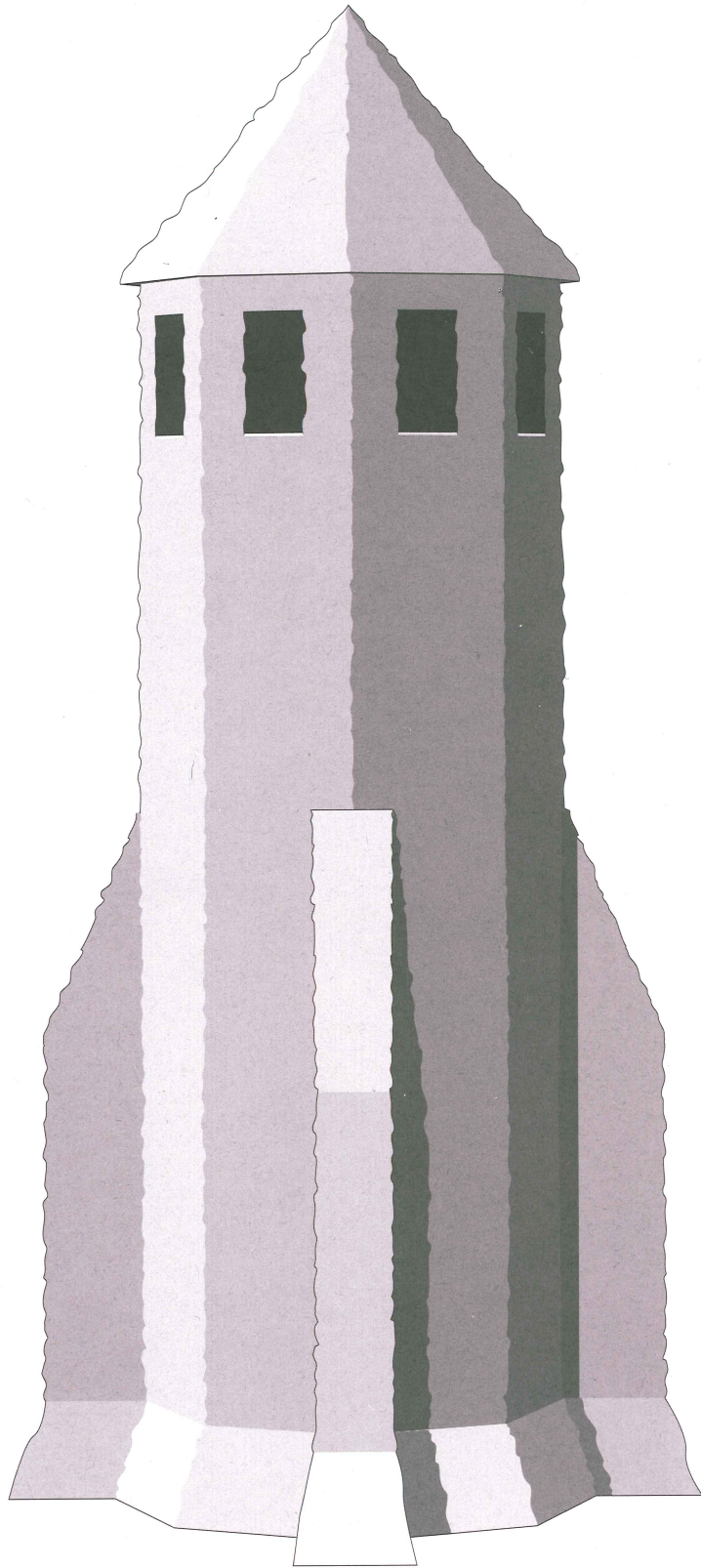
Si notre environnement médiatique nous accompagne là où nous voyageons, ses images ne s'en trouvent pas moins traduites dans un autre idiome dont nous partageons le langage. Nous n'avons qu'à choisir au hasard une revue dans un kiosque à Venise pour être transposés dans la réalité que nous dépeint Collyer. La célèbre lumière de Venise, qui nous est transmise par des tableaux et des reproductions, est-elle plus naturelle que la lueur artificielle d'un panneau-réclame Cibachrome? Venise peut-elle demeurer absente du discours publicitaire lorsque Benetton y a droit de cité?

Comme pour les kiosques publicitaires ou les guichets bancaires auxquels certaines de ces œuvres ressemblent, les sculptures de Collyer sont elles-mêmes de nature architecturale. Elles ressemblent parfois à une échelle réduite, à ces « monuments » publics qui habitent d'autres espaces architecturaux, d'autres rues et centres commerciaux. Le seul rôle de ces objets est de loger une fonction, c'est-à-dire de dispenser de l'argent ou de faire la publicité d'images et de produits. Ces petits bâtiments ou ces petites « remises décorées » qui ont proliféré autour de nous s'annoncent par un format ou un aspect reconnaissable, alliant forme, langage, logos et images, qui en somme constituent un ensemble aux droits réservés. En tant que « bâtiments », ils sont pure architecture de communication dont l'ob-

jet est un échange : la circulation de l'argent et le désir inextricablement liés en un chaînon sans fin. (Dans les sculptures de Collyer, la reconnaissance et le copyright, au niveau de la forme et des images, ne s'étaient pas toujours mutuellement : l'infraction aux droits d'auteur est plutôt la norme.)

Les sculptures de Collyer habitent le pavillon canadien à Venise comme si elles étaient des contrepavillons ornés d'images publicitaires et médiatiques mais qui communiquent d'autres messages. Simplement délimitées et construites – voire même légères et ornementales – elles sont, en apparence, elles aussi, des structures temporaires, des charpentes érigées sur lesquelles d'autres images se greffent. Par exemple, la structure sous-jacente de *Take Care* est faite de rayonnage industriel sur lequel est appliqué, avec des vis et du velcro, du matériel d'affichage reproduit, des images Cibachrome lustrées rephotographiées à partir de publicités de revues ou des photocopies agrandies tirées d'emballage (voir vol. I, figures 44-45). (C'est comme si les images et les signes n'avaient d'autre rôle que celui de décorer l'objet, ou comme s'ils n'étaient là que pour enfermer la structure peut-être en tant qu'abri, sans considération pour la nature des images : la façon dont elles sont juxtaposées, si elles sont à l'envers, etc. De plus, les images et les signes semblent être là sans rapport avec leur droit d'usage.) Collyer fabrique ses œuvres à même les acquis de notre culture matérielle et médiatique : les sculptures allient des matériaux industriels et commerciaux *readymade* avec la photographie et l'imprimé de la publicité, de l'emballage, des journaux et des revues. Il est à noter que Collyer ne fait pas de la dissémination des images télévisuelles la cible facile de sa critique, l'artiste compose plutôt ses œuvres – avec de rares exceptions – à partir des documents imprimés et photographiques du monde commercial.

Dans le passé, Collyer combinait objets fonctionnels et matériaux *readymade* pour en faire des sculptures référentielles évoquant non seulement des objets matériels mais aussi des systèmes de communication. Plus tard, il ajoutait images et textes aux sculptures comme éléments constitutifs – des signes matériels si on veut – et ses ensembles se référaient à des vitrines de boutiques, des kiosques, des distributrices à journaux ou des guichets bancaires. Ces constructions matérielles intégraient les images médiatiques dans des réalités sociales différentes de celles transmises par les médias. Mais c'était le mystérieux pouvoir de ces sculptures de modifier leur référence matérielle et leur échelle, et par conséquent leur propre contexte de signification (de ressembler à autres choses à divers moments), qui rajoutait une complexité de signification se distanciant des simplicités et des exclu-



Tower, 1993

Padiglione

Queste opere sono tutto ciò che noi ci aspettiamo che un monumento pubblico sia: una rappresentazione ideologica che parla simbolicamente al suo pubblico. Solo che in questo caso, le immagini e gli ideali che una società si dà, si realizzano in un monumento che articola proprio ciò che è liberato da queste stesse rappresentazioni.

Philip Monk,

Robin Collyer: Idioms of Resistance

Potremmo trovarci nella condizione espressa dall'epigrafe se le immagini delle opere di Robin Collyer fossero presentate nel contesto e nei modi della loro disseminazione in Nord America e se tale panoplia di media fosse riprodotta nelle strade e piazze di Venezia. Effettivamente ciò accadrebbe se a Venezia questi modi di comunicazione 'pubblica' non fossero proibiti e se questo padiglione che il dizionario definisce come 'una leggera costruzione ornamentale o luogo di svago', non incorniciasse goffamente la scultura in una realtà artificiosa. Connotate tipicamente e dall'aspetto altamente riconoscibile, queste sculture si inseriscono in un contesto noto in Nord America. Dato il carattere temporaneo delle esposizioni per il quale il padiglione canadese è stato costruito a Venezia, l'alterità scultorea di ogni opera è forse esagerata.

D'altronde dovunque andiamo, ci portiamo dietro il nostro contesto di media solo per trovare le sue immagini tradotte in un altro idioma di cui condividiamo il linguaggio di base. Infatti basta procurarsi una rivista in un'edicola di Venezia, per trovarsi nella realtà rappresentata da Collyer. La famosa luce di Venezia che conosciamo attraverso dipinti e riproduzioni è poi davvero più naturale per noi dell'artificiale luminescenza di un'insegna pubblicitaria? E poi, come può Venezia essere esclusa dal discorso pubblicitario, quando è proprio qui che ha sede Benetton?

Come i chioschi pubblicitari o le macchinette mangiasoldi a cui alcune sue opere somigliano, le sculture di Collyer sono anch'esse di natura architettonica. Sono 'simulacri', a volte in scala ridotta, di quei 'monumenti' pubblici che abitano altri spazi architettonici, strade o centri commerciali. Questi oggetti hanno il solo scopo di contenere una funzione, precisamente quella di dispensare danaro o pubblicità di immagini e prodotti. Queste piccole costruzioni, queste 'baracchine' cariche di decorazioni che si sono moltiplicate intorno a noi, si annunciano con un formato o un aspetto riconoscibili in cui si combinano forma, linguaggio, logo e immagini che insieme costituiscono un'unità, un conglomerato protetto da copyright. Come 'costruzioni' sono pura architettura di comunicazione

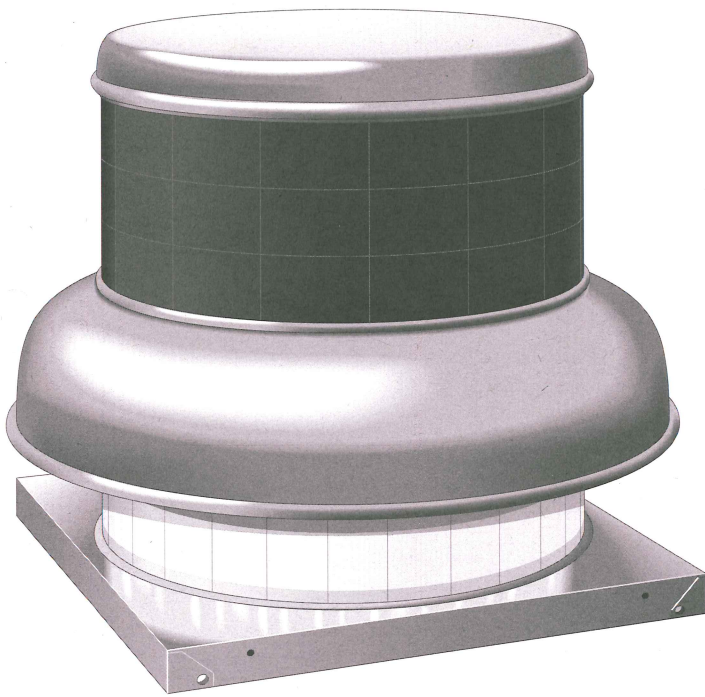
e ciò che è comunicato è uno scambio – la circolazione di danaro e desiderio uniti indissolubilmente. (Nelle sculture di Collyer riconoscimento e copyright, nella forma e immagine dell'opera, non sono termini che si rinforzano a vicenda; la regola è piuttosto quella della violazione del copyright).

Le sculture di Collyer stanno nel padiglione del Canada a Venezia come se fossero contro-padiglioni decorati con immagini tratte dalla pubblicità o dai media, ma comunicanti altri messaggi. Delineate e costruite semplicemente, forse anche leggere e ornamentali, pare che siano anch'esse strutture temporanee, conchiglie artificiali su cui stanno attaccate altre immagini. La struttura sottostante *Take Care* è ricavata da una scaffalatura metallica industriale su cui sono avvitate o fissate con *velcro* riproduzioni di scritte, lucide immagini di insegne tratte da annunci pubblicitari di riviste o fotocopie ingrandite di confezioni di prodotti (Cfr. Vol. I, figure 44-45). (E come se le immagini e le insegne avessero la sola funzione di decorare questo oggetto o come se fossero lì per contenere la struttura come una semplice protezione, probabilmente senza alcun rapporto con la natura delle immagini: i loro accostamenti, il fatto di essere capovolte, etc. E ancora, sembrano stare lì senza possedere alcuna finalità pratica). Collyer costruisce le sue opere con i materiali e i media offerti dalla nostra cultura: nelle sculture sono combinati manufatti industriali e materiali commerciali con fotografie e stampati della pubblicità, di confezioni, di giornali e riviste. Va sottolineato che Collyer non prende la pleora delle immagini televisive come facile bersaglio della sua critica, ma crea le sue opere, salvo rare eccezioni, con stampati e fotografie del mondo commerciale.

Nel passato Collyer ha combinato oggetti funzionali e materiali prefabbricati nelle sue sculture non solo per evocare cose del mondo ma per rappresentare sistemi di comunicazione. In seguito immagine e testo sono stati aggiunti alle sculture come elementi costruttivi – segni materiali, in realtà – e questi insieme si riferivano a cose quali esterni di botteghe, chioschi, edicole o macchinette mangiasoldi. Queste costruzioni inserivano immagini ripetute nei media in realtà sociali diverse da quelle comunicate *dai* media. Ma è stata la stupefacente capacità delle sculture stesse di mutare il proprio riferimento materiale e scala di grandezza e dunque i loro propri significati (somigliare a cose diverse in diversi momenti), che ha aggiunto una complessità di significato ancora più lontano dalle semplicità e dalle esclusioni della comunicazione originale. Le sculture consentivano così di replicare ai media con le stesse immagini che i media ci presentano. Più recentemente, negli ultimi due anni, Collyer ha ridotto questa complessità di associazioni spostando l'accento sulla coerenza sculto-



Mosque, 1992



Vent, 1991

Acknowledgements
Remerciements
Ringraziamenti

We wish to thank/Nous tenons à remercier/Vorremmo ringraziare:

Shelagh Alexander, Tamara Andruskiewicz, Lucie Chevalier, Francine Dagenais, Célyne Gagnon, Alison Hahn, Susan Hobbs (Susan Hobbs Gallery Inc., Toronto), Didier Larnac (Galerie Arlogos, Nantes), Maria Lecoupe, Karen MacCormack, Bruce Mau, Diana Nemiroff, Yves Pépin, Gianni Pertile, Gilbert Reid, Elaine Rudnicki, Marietta Stern-Guetta, Lamberto Tassinari, Michèle Thériault, Greg Van Alstyne, Silvana Vincenzi, Shirley Wiitasalo.

Exhibition List
Liste des oeuvres exposée
Elenco delle opere esposte

Vent, 1991

Aluminum ventilator, colour photographs, colour photocopy/Ventilateur en aluminium, photocopie et photographies couleur/Ventilatore di alluminio, fotografia a colori, fotocopia a colori
89.0 x 114.0 x 114.0 cm
Courtesy of/Gracieuseté/
Gentile concessione di Robin Collyer/
Galerie Arlogos, Nantes

Mosque, 1992

Polyethylene/Polyéthylène/Polietilene
125.0 x 140.0 x 140.0 cm
Courtesy of/Gracieuseté/
Gentile concessione di Robin Collyer/
Galerie Arlogos, Nantes

Kiosk, 1992

Polyethylene/Polyéthylène/Polietilene
115.0 x 180.0 x 150.0 cm
Courtesy of/Gracieuseté/
Gentile concessione di Robin Collyer/
Susan Hobbs Gallery Inc., Toronto

Tower, 1993

Vacu-form plastic, wood/Plastique formé sous vide, bois/Plastica formata sotto vuoto, legno
150.0 x 80.0 x 80.0 cm
Courtesy of/Gracieuseté/
Gentile concessione di Robin Collyer

Megaphone, 1993

Polyethylene/Polyéthylène/Polietilene
130.00 x 130.0 x 100.0 cm
Courtesy of/Gracieuseté/
Gentile concessione di Robin Collyer

Credits
Crédits
Crediti

Photographs/Photographies/Fotografie:

Robin Collyer, 1981-1993

Editor/Rédaction/Direttore:

Karen MacCormack

Translation/Traduction/Traduzione:

Francine Dagenais, Lamberto Tassinari

Graphic Design/Graphisme/

Concezione grafica: Bruce Mau

Design Associate/Associé au

graphisme/Coordinazione grafica:

Greg Van Alstyne

Illustrations/Illustrations/Illustrazioni:

Québec/Amérique International

Typesetting/Photocomposition/

Fotocomposizione: Archetype

Printing/Impression/Stampa:

Bradbury Tamblyn & Boorne Ltd.

Binding/Reliure/Rilegatura:

York Bookbinders

